

SCENE

# Il romanzesco del Teatro del Mondo

Pericle, principe di Tiro di Shakespeare, regia di Declan Donnellan.

di *Bruno Roberti* – 2 Luglio 2018



Leggendo il *Pericle* di Shakespeare, T.S. Eliot diceva di respirare, da cima a fondo, un acre odore di alghe marine. Si può dire che assistendo al Teatro Politeama per il [Napoli Teatro Festival Italia](#) alla messinscena dello stesso testo ad opera di uno dei più rimarchevoli registi della scena contemporanea, Declan Donnellan, si ha l'impressione di alitare gli odori di alcool e di medicinali della stanza di un malato (così come, chi vi assistette, ricorda di aver inspirato zaffate di cloroformio nella geniale, iperreale, messinscena di Visconti de *Les Parents terribles* di Cocteau).

L'attrazione del regista per il [romanzesco](#) e il *romance* si era già tradotta nelle messinscene del dickensiano *Grandi speranze* (2005) e quindi negli shakespeariani *Cymbeline* (2007) e *Racconto d'inverno* (2015), e nella trasposizione cinematografica del maupassantiano *Bel-Ami*, con Uma Thurman e Christina Ricci, codiretto nel 2012 con Nick Ormerod, che del *Pericle* firma la scenografia, una stanza di degenza ospedaliera. Nel Novecento **ciò che fa riemergere il tragico come il romanzesco sulla scena è un movimento *parodico*, in cui le colpe e i retaggi familiari (anche nel mito pregni della "malattia" e della "peripezia", come in *Edipo* o nell'*Orestea*) affondano e**

*riemergono nel mare inconscio di cui si impregna il quotidiano.*

Il *Pericle, principe di Tiro* shakespeariano si apre con una scena in cui il nesso incestuoso edipico è evidente (come lo è nei *Parents* di Cocteau e nell'impianto greco tragico). L'"ombra nera dell'incesto" dà avvio alle peripezie romanzesche di Pericle (e quindi il tragico è come sballottato tra i marosi del romanzesco, nell'imprevedibilità delle avventure del mondo, infatti gli ultimi drammi di Shakespeare, che sono dei *romance*, hanno come modello i labirintici e misterici romanzi della tarda antichità).

Tutte le disavventure del principe di Tiro iniziano quando egli si reca ad Antiochia per conquistarvi la figlia del re Antioco rispondendo a un enigma che, se non indovinato, lo condannerebbe a morte. Pericle ne comprende invece l'orrendo segreto, l'incesto fra padre e figlia, e, inseguito da un assassino mandato da Antioco, fa ritorno a Tiro, ne affida il governo a Elicano, e fugge (come Giona) verso Tarso [...] preda di una tremenda carestia (Boitani 2009, p. 59).

Da lì il destino gli fa attraversare tempeste, salvataggi, tornei di cavalieri, matrimoni, perdite di moglie e figlia, resurrezioni, agnizioni, giacché:

L'ondeggiare del caso riduce Pericle a vero e proprio Nessuno; un poveruomo sfiancato dalle stelle e dagli elementi [...]; un essere umano che ha dimenticato quel che era [...] semplicemente, come dichiara [...] vinto dal bisogno, dalla fame e dal freddo, desidera soltanto di morire in pace (ivi, p. 62).

Così ben riassume il *disegno* di *Pericle*, Piero Boitani, riconducendo l'iter di Pericle a una sorta di calvario santificante ma anche al processo di prove iniziatiche cui l'uomo, come *Nessuno* (il senza-nome, lo *Jedermann*, l'*ognuno*, che nel tessuto processionale tardo antico e medioevale è alle origini del dissolvimento del "personaggio" nel romanzo moderno) viene sottoposto, anzi *si abbandona*, in un necessario processo di "guarigione" e "individuazione". **Processo che sarà ripreso dal "romanzo di formazione" moderno, in cui, destituita l'azione tragica, resta al personaggio la funzione di viandante e veggente nel "gran mondo" del reale**, attraversato però da avventure-

sventure che ne racchiudono un nucleo misterico, mescolano fantastico e reale, tragico e comico (come fecero notare Kerenyi e Altheim, il romanzo antico è una sorta di “mondanizzazione” dei Misteri, ciò che accade ad esempio tanto nell’*Ulisse* joyciano che in *Petrolio* di Pasolini).

Che cosa fa Donnellan di fronte all’intreccio pieno di imprevisti, di mutazioni, di pantomime, di precipizi (quale è quello di Marina, la figlia che come Santa Oliva oppure la Sofia gnostica di Simon Mago, finisce in un bordello a redimere i clienti-peccatori)? Sceglie una scena unica, fissa: la stanza di un ospedale con il letto di ferro del malato e le porte a vetri che danno sulle corsie. Pone sul letto di sofferenza il suo Pericle (affidandogli anche le metamorfosi in altri personaggi), ne traslitta le avventure in allucinazioni e deliri, fa sì che i personaggi (destituiti e ridotti a funzioni) lo visitino come i parenti fanno con un degente, e si affida alla straordinaria recitazione (in francese) di attori così intensi da **trascinare via quella scena di quotidiana malattia nella fantasmagoria invisibile e inudibile delle danze stellari e delle apparizioni divine e misteriche** (la “musica delle sfere” e il processo alchemico-palingenetico sui corpi dissolti e ricomposti è un nucleo essenziale, come lo è il *deus ex machina* della discesa dal cielo di Diana, in Shakespeare).

Ciò che all’inizio potrebbe sembrare sconcertante subisce, nella durata precipitosa dello spettacolo (scandita da musiche allusive, come la ricorrente *chanson* anni trenta *J’attendrai* di Rina Ketty), una miracolosa assimilazione al centro segreto del testo shakespeariano. **Questo segreto, che è dello spettacolo e aderisce alla scena, è il tragitto, il viaggio di guarigione, traduzione sul piano romanzesco sia delle prove misteriche che della catarsi tragica.** E ciò, memore di come realmente venivano rappresentati i drammi shakespeariani, viene agito con l’ausilio della cosiddetta “scenografia verbale” (e la *metateatralità* shakespeariana viene introdotta nel testo dal “racconto” evocativo di John Glower, mentre qui Donnellan lo elimina inscrevendo in una “meta-scena” già di per sé *narrata*, come il delirio febbricitante di cui è preda il protagonista).

Ciò che gli spettatori erano invitati a *immaginare* come una sorta di nesso leggibile-vedibile, una scena *letta* “tra le righe” dell’impianto fisso del Teatro del Mondo, da cui *scaturisce* il movimento stesso dell’immaginazione, viene iscritto nel ritmo e nell’immagine-parola del testo (come ha mostrato Masolino d’Amico in *Scena e parola in Shakespeare*), e qui è già predisposto dall’essere immessi nella malattia (della parola, dell’immagine, del corpo) e del suo necessario essere sottoposta a cura, prova, guarigione. Così ciò che si suggerisce viene rivolto

all'immaginazione *perturbata* del pubblico, con una serie di richiami alla propria realtà individuale e familiare che si mostra improvvisamente minacciosa ed estranea. Lo spettatore, suo malgrado, viene così spinto verso quello spazio del perturbante – tanto acutamente individuato da Freud – in cui dovrà porsi in maniera più consapevole e riflessiva rispetto al proprio inconscio, alla propria interiorità (*De Filippis 2003, p. 78*).

In tal modo diegesi, mimesi ed efficacia-inefficacia della parola-azione, del racconto e della rappresentazione, riemergono come dai flutti della tempesta, a ricostruire, rigenerare, riconoscere e trasformare tanto gli attori che gli spettatori, entrambi *cooperanti* nel *voyant/voyeur* che (come è per il cinema dal neorealismo al nuovo-reale del cinema contemporaneo) *pone in movimento* tra fantastico e realtà quotidiana la scena della nostra immaginazione.

#### **Riferimenti bibliografici**

P. Boitani, *Il vangelo secondo Shakespeare*, Il Mulino, Bologna 2009.

M. d'Amico, *Scena e parola in Shakespeare*, Einaudi, Torino 1974.

S. De Filippis, *Teatro come sperimentazione. Shakespeare e la scrittura romanzesca*, Bulzoni, Roma 2003.

\*Foto di Patrick Baldwin.